

POLARIZÁLT NŐALAKOK

E. T. A. HOFFMANN MŰVEIBEN

Írta: BARÓTI TIBORNÉ

E. T. A. Hoffmann műveiben a nőalakoknak másodlagos szerep jut. Alig találunk olyan művet, mint a „Das Gelübde” c. elbeszélés, amelynek női főszereplője van.

A művekben szereplő nőalakok két csoportot alkotnak: más szerep jut a fiatal lányoknak, más az idősebb asszonyoknak.

A fiatal lány, aki éppen hogy csak kinőtt a kamaszkorból, Hoffmann egyik jellegzetes típusa. Feladata az, hogy a férfit (a művészt) alkotásra inspirálja. Lelki tisztaság, engedelmesség, szelídség jellemző tulajdonságai. Érzelmei határozzák meg cselekedeteit, ezért természetesen, elfogulatlanul viselkedik. Központi élménye a szerelem, amelyben szinte egész lénye feloldódik, azonosul szerelmesével. (Júlia azonosítja magát a dallal és ezen keresztül Kreislerral.) Szellemi érdeklődése messze elmarad a férfiakétól. Ebben a vonatkozásban Hoffmann nézete eltér a korai német romantika képviselőinek felfogásától, akik a művelődésben látták azt az eszközt, amelynek segítségével kiküszöbölhető az ellentét a nemek között. Hoffmann ezzel szemben kigúnyolja a szalon művelt hölgyeit, felszínesnek tartja műveltségüket. Egyik figurája, Berganza, így nyilatkozik: „...Vorzüglich sind mir eure vielseitig gebildeten, poetischen, künstlerischen Weiber in den Tod zuwider, und so gern ich mich von einer feinen Mädchenhand streicheln lasse und meinen Kopf auf die zierliche Schürze lege, so ist es mir doch oft, wenn ich so eine Frau ohne alles tiefe Gefühl, ohne allen höheren Sinn ins Blau hinein in allerlei eingelernten poetischen Floskeln schwatzen hörte, gewesen, als müsse ich ihr in irgendeinen empfindlichen Teil ihres Leibes mit meinen scharfen Zähnen einen tüchtigen Denkszettel beissen!” (I. 99.) [1] Hoffmann felfogása szerint a nő természetes és naív legyen, de szellemileg a férfi irányítsa. Mivel a szerelem a nő életének döntő élménye, ezért a fiatalság a virágkora, amikor elbűvöli a férfit, és fogékony annak gondolataira, eszméire: „Die Blütezeit der Frauenzimmer ist zugleich ihr eigentliches Leben, in dem sie sich mit nie erschlaffender Kraft doppelt aufgeregt fühlen, allen seine Erscheinungen begierig im Gemüte aufzufassen. — Wie mit glühendem Purpur umsäumt die Jugend alle Gestalten, dass sie wie verklärt dem freudetrunkenen Auge erglänzen, und ein ewig bunter Frühling schmückt selbst die Dornenhecken mit süssduftenden Blumen. Nicht besondere Schönheit, nicht ein ungewöhnlicher Verstand, nein! — nur jene Blütezeit, nur irgend etwas, sei es im Aeussern oder im Ton der Stimme oder sonst, das nur eine flüchtige Aufmerksamkeit erregen kann, reicht hin, dem Mädchen überall die Verehrung selbst geistreicher Männer zu verschaffen, so dass sie unter älteren ihres Geschlechts wie im Triumph als die Königin des Festes auftritt. Aber nach dem unglücklichen Wendepunkte verschwinden die schimmernden Farben, und mit einer gewissen Kälte, die in jedem Genuss das Geistig-Schmackhafte tötet, verliert sich auch jene Regsamkeit des Geistes.” (I. 117.)

A hoffmanni lányalakok törékeny külseje alatt érzéki vágyak lappanganak, éppen a külső megjelenés és a belső érzelmi világ közötti ellentét adja ezeknek az alakoknak

a varázsát. Az elfojtott erotikus vágyak veszélyt rejtenek magukban, ha életre kelnek, a tapasztalatlan lányt ez első kéjenc karjaiba kergetik. Ezt a jelenséget Korff „innere Verführbarkeit der Unschuld”-nak nevezi. [2] Hoffmann először Don-Juan-interpretációjában fejtette ki, hogy a romantikus vágy hajtóereje lehet az erotika, de adott esetben a vágy megszűnésének oka is az erotikában keresendő.

Az egyes Hoffmann-műveken belül általában két, egymással ellentétes lányalak lép fel, mindkettő szerelemmel közeledik a férfi főalakhoz: az egyik az égi, a másik a földi szerelem megtestesítője. Vegyük például a „Der goldene Topf” című mesét! Ebben a műben a Veronikához fűződő szerelem egyben a filiszteri életmód választását, a karrierhajhászást jelenti, míg a Serpentina iránti szerelem segítségével a hős a költészet világába jut el. De ha nem csupán a főalak szempontjából ítéljük meg Veronikát, a kép sokkal bonyolultabb. Kezdetben a fiatal lány semmiben sem különbözik a hasonló korú poglárlányoktól: vidám, kedves teremtés, időnként gyerekesen viselkedik, például vidáman kergetőzik Anselmus-szal a szobában. Álmai kispolgári jövőt vetítenek eléje: az udvari tanácsos Anselmus feleségeként látja magát, aki szép fülönfüggőt ajándékoz neki. Anselmus iránti szerelme egzaltált lelkiállapotot hoz létre a lányban. Ez többek között úgy nyilvánul meg, hogy védelmébe veszi, megérti a diák „bolondságait”, míg apja és Heerbrand az ifjút ugyanezekért örülnek tartja. A szerelem számára — akár a férfialakok esetében — mélyebb összefüggések látását, megérzését teszi lehetővé. Így pl. szerelmi boldogságról ábrándozik, de megérzi, hogy egy ellenséges alak állt közéjük, amikor Anselmust Serpentina elbűvöli. Ekkor látomása van és hallucinál. Később a szerelméért mindenre elszánt lány részt vesz egy éjszakai szerelmi varázslaton, amellyel az ifjút magához szeretné láncolni. Félelme, hogy a szeretett Anselmust elveszítheti, aki valóban sohasem viszonzta teljesen érzelmeit, a különös körülmények között lejátszódó szerelmi varázslat okozta túlfeszítettség következménye ájulás, majd hidegrázás, amiből a varázslatot végrehajtó Liese fémtükre gyógyítja ki. (Hoffmann korában a fémet az orvosi praxisban is gyógyításra használták Mesmer magnetizmusról szóló tanításának megfelelően.) A fémtükör segítségével Anselmus gondolatait képes maga felé irányítani. A szerelmi boldogság helyreállítja lelki egyensúlyát, de ez csak addig tart, míg felismeri, hogy Anselmus végleg elveszett számára. Hoffmann így jellemzi ekkor a lány állapotát: „Veronika war ganz tiefsinnig geworden, sie sprach kein Wort, lächelte nur zuweilen ganz seltsam und war am liebsten allein.” (I. 237.)

Veronika szerelme révén bepillantást nyer olyan eseményekbe is, amelyek a mitikus világgal kapcsolatban állnak, és tőle távol játszódnak le. Ezért állíthatja Anselmusról: „Ach, kann denn der Anselmus herkommen? der ist ja schon längst in die gläserne Flasche eingesperrt.” (I. 238.)

Megállapíthatjuk, hogy Veronikában a szerelem, egzaltáltság, mélyebb megismerés egymással szoros kapcsolatban áll, ezek révén időszakosan megérti a szeretett ifjút. Végül azonban Veronika is köznapivá, kispolgárivá süllyed: feleségül megy az időközben udvari tanácsossá kinevezett Heerbrandhoz, és az annyira óhajtott fülönfüggőket tőle kapja ajándékba.

Serpentina lénye — romantikus jellege miatt — szavakkal nehezen fejezhető ki. Hol kígyó-, hol pedig lányalakban lép fel. Külsejét mindössze két vonás hangsúlyozásával jellemzi az író: karcsú és kék szemű. Hangja kristályharangéra emlékeztet. Az általa ébresztett vágy és szerelem táplálja Anselmusnak a romantikus mesebirodalomba vetett hitét.

Hoffmann egyik késői elbeszélésében, a „Meister Johannes Wacht”-ban Rettel és Nanni, a mester két leánya, Veronika és Serpentina megfelelői. Míg azonban az író a mesében idealizálja mind a két lányalakot, addig az említett elbeszélésben mind-

kettőt ironikusan szemléli. Rettel képviseli a kézzelfogható valóságot, Nanni pedig a vágyat, a költőt. A műben a prózai Rettelről a következő jellemzést találjuk: „Rettel, Wachts älteste Tochter war ein kleines rundes Ding mit hochroten Wangen und recht freundlichen schwarzen Aeuglein, mit denen sie in den Sonnenschein des Lebens, wie er ihr aufgegangen, keck hineinschaute, ohne zu blinzeln. Sie war rücksichts ihrer Bildung und ihres ganzen Wesens auch nicht eine Linie hoch über die Sphäre des Handwerks gestiegen. Sie klatschte mit den Frau Basen, putzte sich gern, wiewohl in bunten Staat ohne Geschmack; ihr eigentliches Element, worin sie lebte und webte, war aber die Küche.” (XII. 110.) Egyik udvarlójától azért hidegül el, mert nem értékeli elég nagyra a szakácművészetet, és nem eszi kellő áhítattal és hozzáértéssel az általa készített tészta-különlegességet. Picard Leberfink felesége lesz, akinek neveléses külseje alatt jó szív rejlik. Leberfink a külsőségek embere: a természetet lakkozással, átfestéssel „megszépiíti”. Rettel konyhaművészetének nagy tisztelője, sőt maga is ért az édességek készítéséhez, Rettel így reagál a lakkozó- és aranyozómester külsőségekben kellően megrendezett szerelmi vallomásra: „’Ojemine’, rief Rettel ganz erschrocken, ’ojemine, was tun Sie, lieber Herr Leberfink, knien Sie doch nicht vor mir, wie vor einer Prinzessin; die schönen atlassenen — bekommen in dem feuchten Grase Flecken, und Sie, Bester, den Schnupfen; dafür hilft Fliedertee und weisser Kandis!’” (XII. 127.)

Nanni Rettelnek külsőleg és belsőleg egyaránt ellentéte. A műben ezt olvashatjuk róla: „Im südlichen Deutschland, vorzüglich in Franken, und zwar beinahe nur ausschliesslich in der Bürgerklasse, trifft man solche feine, zierliche Gestalten, solche liebliche fromme Engelsgesichtlein, süsse Sehnsucht des Himmels in den blauen Augen, des Himmels Lächeln auf den Rosenlippen, dass man wohl gewahrt, wie die alten Maler die Originale zu ihren Madonnen nicht weit suchen durften. So ganz diese Gestalt, dies Antlitz, dies Wesen war die Erlanger Jungfrau, welche Meister Wacht freite, und Nanni war ihr treustes Ebenbild... Weniger ernst und fest als die Mutter mochte die Tochter sein, dafür aber die Lieblichkeit selbst, und man hätte ihr nur vorwerfen können, dass ihr weibliches Zartgefühl, eine Empfindsamkeit, die einer verschwächten Organisation zuzuschreiben und sich daher leicht bis zur weinerlichen Empfinderei steigerte, sie fürs Leben verletzbar machte.” (XII. 112.)

Nanni szerelme a Jonathan által felolvasott érzeltő regények átélésével indul. Hoffman az „irodalmi” háttérrel a lány magatartásának, érzelmeinek klisé-jellegét hangsúlyozza. Az apával történt tragikus összeütközés után Hoffmann ironikusan szól a szerelmesek fájdalomról: „Dem geneigten Leser müsste es gewiss sehr langweilig, ja unerträglich sein, wenn nun hier weitläufig und wohl gar in allerlei überaus zierlichen Worten und Redensarten geschildert werden sollte, was Jonathan und Nanni alles in ihrem Schmerz begannen. Dergleichen findet sich in jedem schlechten Roman...” (XII. 119—120.).

E. T. A. Hoffmann Nanni alakjában az igazi, magasabbrendű elérésére irányuló vágyakozás érzeltőssé silányulását gúnyolja ki. Az a tény, hogy Nanniból hiányzik minden romantikus varázs, a magasabbrendű, a művészi iránti vágyakozás külsődlegessé alacsonyult, a lány nem válik költői ideállá, egyik mutatója annak, hogy az író élete utolsó szakaszában a realizmushoz közelített.

E. T. A. Hoffmann életművében a nőalakokat szemlélve a szelíd, nőies Júlia és a szenvedélyes, zaklatott lelkületű Hedwiga szembeállítását talán a legérdekesebb. A „Lebensansichten der Katers Murr” c. regényben nemcsak őket, hanem Kreislert és Hektort is szembeállítja az író. E négy figura mindegyike többé-kevésbé feszült viszonyban áll a többiekkel. Júlia az égi szerelem képviselője, a karmester műzsája,

akinek abszolút ellentéte az érzéki szerelmet megtestesítő Hektor. Hedwiga és Kreisler két hasonló természetű figura, akikben él a végtelen iráni vágy, de jellemző rájuk az is, hogy belsejükben démoni erők lakoznak. Hedwiga és Kreisler viszonya feszültségekkel teli: disszonáns lényük vonzza és taszítja is egymást egyszerre. Hedwiga és Hektor dinasztiai érdekek miatt jegyesek ugyan, de köztük is ellentétek feszülnek. Hektor szenvedélye nem menyasszonya, hanem az ártatlan Júlia felé irányul, Kreisler és Hektor között ezért kezdettől fogva ellenséges a viszony. Júlia és Hedwiga elválaszthatatlan barátnők gyermekkoruktól kezdve.

Hedwiga Hoffmann egyik legelőbb nőalakja. Az író más lányalakjaitól nagyobb intelligenciája, tudatossága, szenvedélye, belső feszültsége különbözteti meg. Júlia és Hedwiga szinte azonos problémák elé kerülnek a regényben, így állandóan nyomon követhetjük, mennyire ellentétesen reagálnak egyes helyzetekben.

A Kreislerrel való első találkozás például különbözőképpen hat a két leányra: Júlia nyugodtan, kiegyensúlyozottan fogadja a karmestert az előállott szokatlan helyzet ellenére, míg Hedwiga belső bizonytalansága a düh és büszkeség megnyilvánulásaiban, a szökött örültnek vélt férfitől való félelemben jut kifejezésre. Míg Kreisler zenéje Júliában megnyugvást, addig Hedwigában nyugtalanságot kelt. Mindkét leány művészi képességekkel rendelkezik. Hedwiga természetűen rajzol („Ich möchte’ sprach Julia, ich möchte dich beinahe um deine Kunstfertigkeiten beneiden, Bäume und Gebüsche, Berge, Seen so ganz nach der Natur zeichnen zu können;” IX. 59–60.), míg Júlia inkább gyönyörködik a táj szépségében. Ő viszont gyönyörű és kifejező énekhangjával tűnik ki: „Julia, einer vollen, metallreichen, glockenreinen Stimme mächtig, sang mit dem Gefühl, mit der Begeisterung, die aus dem Innersten bewegten Gemüt hervorströmt, und darin mochte wohl der wunderbare, unwiderstehliche Zauber liegen, den sie auch heute übte. Der Atem jedes Zuhörers stockte, als sie sang, jeder fühlte seine Brust beengt von süßem namenlosen Weh, erst ein paar Augenblicke nachher, als sie geendet, brach das Entzücken los im stürmischen umgemessensten Beifall.” (IX. 126.) Hedwiga hercegnő saját ítélete szerint is csak közepes zenei tehetséggel bír, amelyet a karmester énekórái sem képesek továbbfejleszteni: „Kreisler, bei dem Unterricht die Geduld selbst, begann das Gesangstück, welches die Prinzessin einzustudieren unternommen, von neuem, aber so sichtlich Hedwiga sich auch mühte, soviel Kreisler auch einhelfen mochte, sie verirrt sich in Takt und Ton, sie machte Fehler über Fehler...” (IX. 140.). Júlia és Kreisler közös zenei élménye, a nagy sikert arató szerelmi duett kiváltja féltékenységét. A fájdalmasan komoly darab után vidám zenemű előadását kéri. Lelkesül az egyik végletből a másikba történő érzelmi „halálugrásért”. Szavai is erről győznek meg bennünket: „Nur in dem Zwiespalt der verschiedensten Empfindungen, der feindlichsten Gefühle geht das höhere Leben auf!” (IX. 131.). Wolff véleménye szerint „Hedwiga ist aber eine Kreislernatur, die nur der Ahnung der Unendlichen entbehrt.”³

Különös jelenség játszódik le, amikor Kreisler megéri a hercegnő kezét: a karmester úgy érzi, mintha áramütés érte volna. Ez a mágneses jelenség a lány fokozott lelki feszültségének kifejezője, amely a magával ragadó zene és a karmester iránt ébredő szerelem következménye. Ugyanakkor ez a motívum rokoni kapcsolatokra is utal, hiszen ugyanez a jelenség Chiaránál, Abraham mester feleségénél is tapasztalható. Ellinger szerint a regény harmadik kötetében többek között Hedwiga származására kellett volna fénynek derülnie. Szerinte Hedwiga Abraham mester és Chiara leánya.

Hektor herceg, akihez Hedwigának apja kívánságára feleségül kell mennie, ellenszenves neki is, Júliának is már ismeretségük első percétől kezdve. A jó meg-

jelenésű nápolyi herceg mindkét leánynak szörnyetegként jelenik meg, bár ennek oka Júlia és Hedwiga esetében különböző. Hedwiga eleinte csak sejti, csak érzi Hektor ördögi mivoltát, később azonban teljesen átlátja szándékait. A Kreisler iránti titkolt szerelem is táplálja ellenszenvét, az a szerelem, amelynek tragédiáját még fokozza, hogy Hedwiga szellemileg Júlia fölött áll, átlátja a művész-szerelm magasztosságát, de azt is, hogy — éppen túlzott belső feszültsége miatt — nem válhat annak tárgyává. Ezek az érzések indokolják, hogy tánc közben Hektor sárkányszerű szörnyeteggé válik számára: „Die Prinzessin behauptete nichts Geringeres, als dass im Tanzen der Prinz sich in ein drachenartiges Ungeheur verwandelt und mit spitzer glühender Zunge ihr einen Stich ins Herz gegeben habe.” (IX. 172.)

Hektor iránti ellenszenve és Kreisler iránti szerelme, amelynek beteljesülés nélkül kell maradnia, az örület határára juttatják. A vágy és valóság kettőssége okozza megbetegedését, amelynek csúcspontját az a merevgörcs, az az automatikus állapot jelenti, amelybe a Kreislerre leadott lövés pillanatában kerül. Ebben a beteges állapotban éli át élete legnagyobb boldogságát, mert úgy érzi, hogy a halálban egyesül a szeretett férfival: „Ich sah den Blutstropfen der aus dem Herzen quoll, aber er fiel in meine Brust, und ich erstarrte zu Kristall, und er nur lebte in dem Leichnam!” (IX. 229.) Betegségéről később így beszél Júliának: „... Glaube ja nicht, dass mich etwa Krankheit erfasst. — Nein, es war der Gedanke der höchsten Seligkeit, der zu mächtig wurde, der diese Brust zersprengen wollte, und dessen Himmelsentzücken sich gestaltete wie tötender Schmerz.” (IX. 259.)

Júlia is megérzi a herceg ördögi természetét, különös pillantása felkorbácsolja a tapasztalatlan lány érzékeit, aki megijed a rá leselkedő veszélytől: „Ein Blitzstrahl fuhr tötend aus diesen dunklen unheimlichen Augen, von dem getroffen ich Aermste vernichtet werden konnte ... Ich wiederhol' es, ein ganz fremdes Gefühl, ich vermag es nicht zu nennen, bebte wie ein Krampf mir durch alle Glieder! — Man spricht von Basilisken, deren Blick, ein giftiger Feuerstrahl, augenblicklich tötet, wenn man es wagt, sie anzuschauen. Der Prinz mag solchem bedrohlichen Untier gleichen.” (IX. 172.)

A sok kalandot megért herceg ismétlődő ostromait, csábításait egyre nehezebben győzi le: „Mit dem Gedanken an den Prinzen, an jene gefährvollen Augenblicke regte sich in Julias tiefer Brust eine Empfindung, deren Bedrohlichkeit nur daran zu erkennen, dass sie die Scham weckte, die das wallende Blut ihr in die Wangen, heisse Tränen ihr in die Augen trieb ... Es ist hier noch wiederholt zu bemerken, dass Prinz Hektor der schönste lebenswürdigste Mann war, den man nur sehen konnte, dass seine Kunst zu gefallen auf die tiefe Weiberkenntnis gegründet war, die ihm das Leben voll glücklicher Abenteuer erworben...” (IX. 273). Júlia tehát felismeri, hogy ártatlanságát nem csupán külső veszély fenyegeti. Ezért kiált fel: „Barmherziger Himmel, ... schütze mich nur vor mir selber!” (IX. 331.) Kreisler zenéjében keres menedéket, amely egy másik világba viszi, ahol eltűnnek szorongásai. A zene nyelvén a karmester szól hozzá. A zene és az álom a magasabb rendű lét hírnökei, amelyek révén kommunikációs kapcsolat alakul ki Kreisler és Júlia között a köztük levő távolság ellenére. Kreislerhez tiszta égi szerelem fűzi. A karmester az, aki szellemét felélenkíti, aki életét teljessé teszi, akinek jelenléte felvidámítja, akinek tehetsége csodálattal tölti el. Testi vágyak — Hedwigával ellentétben — nem homályosítják el Kreislerhez fűződő érzelmeit.

E. T. A. Hoffmann Hedwiga alakjában túllépett addigi nőideálján, Kreisler női megfelelőjét dolgozta ki figurájában, aki csak néhány vonatkozásban marad el a művész-hőstől. Érzelmei megrázó ereje, hangulatai szélsőségessége, az örület veszélye, szellemi fejlettsége, az ideál és a valóság kettéválásának tudata mind Kreislerre emlé-

keztetnek. Arcjátéka is különös, amelyet Abraham mester szavai jellemeznek legjobban: „Meister Abraham, der im Ausdruck zuweilen etwas seltsam, meinte, solch Muskelspiel im Gesicht sei dem Wirbel zu vergleichen auf der Oberfläche des Wassers, wenn sich in der Tiefe etwas Bedrohliches rührt.” (IX. 60.)

Az iróniát — Kreiserhez hasonlóan — fegyverként használja Hedwiga is, mégpedig Hektorral szemben, akit ellenségesnek érez: „Mit der Ironie, die selbst den Argwohn, die Verbitterung verflüchtigt zum feinsten Hohn, neckte Hedwiga den Prinzen umher in dem Labyrinth seiner eigenen Gedanken. Er, der gewandteste Weltmann, noch mehr, ausgerüstet mit allen Waffen einer Ruchlosigkeit, die alles Wahrhafte, jede Gestaltung des Lebens vernichtet, vermochte nicht diesem seltsamen Wesen zu widerstehen.” (IX. 330.)

Hedwiga — akárcsak Kreiser — maga is érzi Júlia gyermeki, higgadt lényének jótévi hatását saját zaklatot lelkületére. Kreiser és Hedwiga Júliának ellentéte, de nyugalma, kiegyensúlyozottsága rájuk is kisugárzik. Amint láttuk azonban, ez a nyugalom is viszonylagos, hiszen belső és külső erők könnyen felboríthatják.

E. T. A. Hoffmann a műveiben szereplő lányok külsejének leírásakor gyakran hivatkozik festők műveire, hogy szinte szemünk elé varázsolja alakjukat. Így pl. Clara („Der Sandmann”) haja Battoni színeire, szeme Ruisdael tavaira emlékeztet, (III. 36—37.) Nanni, Wacht mester fiatalabbik lánya a régi német mesterek madonnáit (XII. 112.), Rosa, Martin mester leánya pedig Dürer lányalakjait idézi. (VI. 162.)

A romantikus ifjú, a művész idealizálja a szeretett leányt, a mindennapi, a reális valóság fölöttinek érzi. A pozitív lányalakok emelkedettségét bibliai szókincs segítségével fejezik ki az író, amelyben a magasabbrendűség mellett a szépség, lelki tisztaság, és fiatalság fogalma is benne rejlik. Ilyen gyakorta előforduló szóhasználat a hoffmanni nőalakok jellemzésénél: „Himmelskind”, „Engel des Lichts”, „Engel”, „Himmelsbild”, amelyekhez gyakran kapcsolódik a „hold” és a „himmlisch” jelző, ami erősíti az előbb említett tulajdonságok összejátszását. Nem értünk egyet O. NIPPERDEY magyarázatával, amely szerint e szavak „...deuten durch ihre religiösen Anklänge auf den nach Hoffmanns Vorstellung wohl engeren Zusammenhang der Frau mit dem göttlichen Ursprung des Menschengeschlechts hin. [4] Az isteni és ördögi jelleg hangsúlyozásával lehet a hétköznapiól, a reális valóságtól az eltérést legegyszerűbben, legerőteljesebben kifejezésre juttatni, és egyúttal azt is jelezni, hogy ez az eltérés pozitív és negatív irányú lehet. A valóságban az ideál nem létezik olyan formában, amilyennek a hős képzeletében megalkotta: „Da aber kein junger Mann sich zum erstenmal in ein anderes Wesen verliebt hat als in ein überirdischen, in einen Engel, dem nichts gleich kommt auf Erden, so sei es dem Herrn Peregrinus auch erlaubt, Dortje Elverdink für ein dergleichen zauberisches überirdisches Wesen zu halten.” (X. 183.)

Míg a fiatal lányok passzivitásuk ellenére a szerelem fényében, a hős ideáljaként a művekben pozitív szerepet töltenek be, addig az idősebb nők — bár kevesen jutnak lényeges szerephez — a hétköznapiaságból kitörni vágyó alakok ellenlábasaként lépnek fel. Így Benzon tanácsosné, Júlia édesanyja, Kreiser legbefolyásosabb ellenfele, a konvenció, a megmerevedett életforma egyik fő védelmezője. Esze, ügyessége, az uralkodóra gyakorolt befolyása révén az udvar életét — saját érdekeit szem előtt tartva — a háttérből irányítja. Abraham mester szerencsétlennek nevezi a tanácsosnét mert nem látja életének felszíniességét és a konvenció világában keresi élete békéjét: „Unglückliche Frau, ...arme unglückliche Frau! Ruhe, Zufriedenheit vermeinst du gewonnen zu haben und ahndest nicht, dass es die Verzweiflung war, ein Vulkan, alle flammenden Glute aus deinem Innern hinausströmen liess, und dass du nun die tote Asche, aus der keine Blüte, keine Blume mehr sprosst, in starrer Betörung für

das reiche Feld des Lebens hältst, das dir noch Früchte spenden soll." (IX. 209.) Lányát, Júliát, a gyengeelméjű Ignaz herceghez akarja feleségül adni, ahogy ezáltal is erősítse befolyását az udvarban. Tervei a látszat szerint sikerülnek, hiszen így ír Abraham mester Kreislerhez intézett levelében a regény második kötetének végén: „Die Rätin Benzon findet Ihr nicht mehr, wohl aber die Reichsgräfin von Eschenau. Das Diplom aus Wien ist angekommen und die künftige Heirat Julias mit dem würdigen Prinzen so gut wie erklärt." (IX. 355.):

Életének tragédiáját a jelentéktelen férfivel kötött szerelem nélküli házasság okozta. Így vall erről saját maga: „Mag bei den Männern die Liebe nicht das Leben schaffen, sondern es nur auf eine Spitze stellen, von der herab noch sichere Wege führen, unser höhster Lichtpunkt, der unser ganzes Sein erst schafft und gestaltet, ist der Augenblick der ersten Liebe. Will es das feindliche Geschick, dass dieser Augenblick verfehlt wurde, verfehlt ist das ganze Leben für das schwache Weib, das untergeht in trostloser Unbedeutsamkeit, während das mit stärkerer Geisteskraft begabte sich mit Gewalt emporrafft und eben in den Verhältnissen des gewöhnlichen Lebens eine Gestaltung erringt, die ihm Ruhe und Frieden gibt." (IX. 208—209.) Benzonné magát — joggal — az erős lelkű asszonyok közé sorolja. A szerelmet, amelyet házasságában nem kapott meg, Irenäus oldalán találta meg. Titkolt kapcsolatukból egy leánygyermek született, Angela, aki a szülőkől távol Olaszországban nevelkedett. Angela nyomtalanul eltűnt, elvesztése igen mélyen érinti az asszonyt.

Sikerei ellenére a tanácsosné nem lehet boldog: egyrészt előbb-utóbb ő is megtudja, hogy Angela leánya gyilkosság áldozata lett, másrészt pedig Júlia érdek-házassága — ha sikerül létrehozni — boldogtalanság forrása lesz másik lánya számára.

Hasonló szerepet tölt be a „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza" című műben szereplő hölgy, Cäcilia anyja, aki tehetséges lányát egy gazdag, de hozzá méltatlan férfi karjaiba kergeti. A házasságkötés szorgalmazását anyagi okokra vezeti vissza Berganza: „Madames zerrüttete Vermögensumstände machten die Verbindung mit dem reichen Hause wünschenswert und all die hohen Kunstaussichten und Ansichten, von denen man in so vielen wohlgestellten Floskeln und Phrasen gesprochen, gingen darüber zum Teufel!" (I. 123.)

A hölgy művészetek iránti felszínes rajongása, művészi próbálkozásai nevetségessé: „Meine Dame hatte die eigne Manier, alle Künste selbst treiben zu wollen. Sie spielte, wie schon gesagt, ja sie komponierte sogar, sie malte, sie stickte, sie formte in Gips und Ton, sie dichtete, sie deklamierte, und dann musste der Zirkel ihre abscheulichen Kantaten anhören und ihre gemalten, gestickten, geformten Zerrbilder anstaunen." (I. 109.)

Ebben a műben fejti ki Hoffmann, hogy az idősebb nő kedvessége, bája, szellemessége csak maradványa annak, ami virágkorában kialakult benne: „Eine vollständige Frau, die in früher Jugend gut erzogen, frei von Irrtümern, aus der Blütezeit eine wohlthuende Ausbildung des Geistes hinübergebracht hat, wird dir allemal eine angenehme Unterhaltung gewähren, sobald du dir' s gefallen lassen willst, in der Mitte zu schweben und jeden höheren Forderungen zu entsagen; ist sie geistreich so wird sie nicht arm an witzigen Einfällen und Wendungen sein; statt aber das Rein-Komische rein gemütlich zu betrachten, sind diese dann mehr in falschen Farben glänzenden Ausbrüche eines innern Unmutes, die dich nur eine kleine Zeit hindurch täuschen und belustigen können; ist sie schön, so wird sie nicht unterlassen auch kokett zu sein..." (I. 118.)

E. T. A. Hoffmann a nőt a férfival ellentétben antiintellektuálisnak tartotta, mert szerinte a nőt elsősorban érzelmei irányítják. A nőalakok közül csak kevesen állnak szellemileg a férfiakéhoz hasonló szinten, többségük naiv, befolyásolható, nem emelkedik az átlagember, a köznapiság fölé. A romantikus hős azonban éppen a reális valóság szintjén élő leányban találja meg ideálját, az iránta érzett vágy nyitja meg a művészetek világába vezető utat előtte, hiszen tisztja, problémamentes lényre vonzza a kor ellentmondásait átélő művész—hőst, aki a prózai polgárleányt eszményi tulajdonságokkal ruházza fel, hogy művészete ihletőjévé lehessen.

JEGYZETEK

[1] E. T. A. Hoffmann műveit itt és a továbbiakban a következő kiadás alapján idézzük: E. T. A. Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen. Herausgegeben von Prof. Dr. Georg Ellinger. Berlin—Leipzig.

[2] HERMANN AUGUST KORFF: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. IV. Teil. Hochromantik. Leipzig 1953. 567.

[3] JOACHIM WOLFF: Idealisierungskomplex in den Werken E. T. A. Hoffmanns. Bern, 1965. 41.

[4] OTTO NIPPERDEY: Wahnsinnsfiguren bei E. T. A. Hoffmann. Rostock 1918. 20.

POLARISIERTE FRAUENGESTALTEN IN DEN WERKEN VON E. T. A. HOFFMANN

Márta Gaál—Baróti

Es wird in einigen Werken des grössten prosaischen Dichters der deutschen Romantik, E. T. A. Hoffmann, die Funktion der Frauengestalten untersucht. Die Analyse der romantischen Welt Hoffmanns lässt feststellen, dass die Frauengestalten in der komplizierten künstlerisch-gedanklichen Struktur der Werke gegenüber den meist intellektuellen männlichen Helden eine zweitrangige Rolle einnehmen. Die Frauengestalten Hoffmanns sind — im Gegenteil zu den männlichen Helden — nicht durch die sich aus ihren intellektuellen Erlebnissen ergebenden Konflikte, sondern vor allem durch ihre gefühlsmässige Determination gekennzeichnet.

In Hoffmanns Werken erscheint das junge Mädchen oft als das Ideal des romantischen Helden (meistens Künstlers); dieser Typ verkörpert die reine, sanfte Weiblichkeit. Daneben ist gewöhnlich auch ihr Gegenteil, die leidenschaftliche Sinnlichkeit verkörpernde Frauengestalt anzutreffen. Die zwischen den beiden polarisierten Typen bestehende Spannung tritt in dem inneren seelischen Konflikt des Manneshelden in Erscheinung, der der idealisierten Frau als Inspiration für seine Kunst bedarf, in dem aber zugleich auch die Sehnsucht nach irdischer Liebe lodert. Diese Dualität wird für den zentralen Künstler—Helden zum Ausgangspunkt unauflösbarer seelischer Konflikte.

Schliesslich folgt eine Analyse der abweichenden kompositionell-gedanklichen Funktion von jungen Mädchen und älteren Frauen in Hoffmanns Werken mit dem Hinweis, dass während ein Teil der Mädchengestalten, indem sie den Helden zum Schaffen inspirieren, eine positive Rolle erhält, die älteren Frauen eine Konservierung der spießbürgerlichen Lebensform, der gewohnten Alltäglichkeit anstreben und so zu einer in das platte, prosaische Grau zurückziehenden Kraft werden.

ПОЛЯРИЗОВАННЫЕ ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э. Т. А. ГОФМАНА

Бароти Тиборнэ

Автор исследует роль женских образов в нескольких произведениях одного из крупнейших прозаиков немецкого романтизма, Э. Т. А. Гофмана. Анализируя романтический мир Гофмана, автор устанавливает, что образы женщин по сравнению с интеллектуальными мужскими героями играют второстепенную роль в сложной идейно-художественной структуре произведений. Женские образы Гофмана — в отличие от его мужских образов — характеризуются не столько своими интеллектуальными конфликтами, сколько своей эмоциональной определенностью.

В произведениях Гофмана молодая женщина представляет собой идеал романтического героя-мечтателя (в большинстве случаев художника). Они являются воплощением чистой и кроткой женственности, вместе с ней обычно мы находим противоположную ей фигуру страстной и чувственной женщины. Напряжённость, имеющаяся между этими двумя поляризованными типами женских образов, отражается в душевных конфликтах мужского героя, нуждающегося в идеализированной женщине, как вдохновительнице в искусстве, но одновременно питающего в себе и чувственные желания. Эта двойственность становится причиной неразрешимых душевных конфликтов для центрального героя-художника.

В заключении автор анализирует различную идейно-композиционную функцию молодых девушек и зрелых женщин в произведениях Гофмана. Автор указывает на то, что большая часть молодых героинь вдохновляя художника-героя на творчество, выполняет положительную роль, в то время как пожилые героини, консервативно настроенные, становятся действенной силой мешанской среды.